-
Revista AMAzônica, LAPESAM/GMPEPPE/UFAM/CNPq/EDUA
ISSN 1983-3415 (impressa) - ISSN 2318-8774 (digital)-eISSN 2558 1441 – (On line)
Ano 11, Vol XXII, Número 2, jul-dez, 2018, Pág. 187-206.

UM OLHAR SOBRE O FEMININO: O QUE ENSINA A CUNHÃ-PORANGA DO BOI-BUMBÁ CAPRICHOSO?

Ericky da Silva Nakanome & Adan Renê Pereira da Silva

RESUMO. Este texto é resultado de uma reflexão acerca da construção do feminino pelo Boi-Bumbá Caprichoso, no Festival Folclórico de Parintins 2018, por intermédio do item cunhã-poranga, "a mulher mais bela da tribo". O estudo teve o objetivo de compreender tal construção como instrumento educativo para os espectadores, dado ser o Festival Folclórico a maior expressão da cultura popular do norte, abrangendo boa parte da população em suas fases de elaboração e realização. Destarte, por meio de pesquisa etnográfica, focou-se um item feminino de expressiva representatividade, a cunhã-poranga. O resultado evidencia a mescla do parintinense indígena e construtor da festa, tornando a visão do índio romantizada e espetacularizada simultaneamente, redundando na mulher empoderada, com espaço para novos ideais de beleza e com potencial de descontruir imagens tradicionais do feminino. Com isto, conclui-se que o Festival de Parintins tem o potencial de, por meio da arte, ensinar ao público ideais como o respeito à alteridade, ao feminino e, com destaque, valorizar os saberes nativos de nossos indígenas: os donos da terra.
Palavras-chave: Feminino; Festival de Parintins; Cunhã-poranga; Ensino na Amazônia.

ABSTRACT. This text is the result of a reflection on the construction of the feminine by Boi-Bumbá Caprichoso, in the Folklore Festival of Parintins 2018, through the item "cunhã-poranga", "the most beautiful woman of the tribe". The study aimed to understand this construction as an educational tool for the spectators, since the Folk Festival is the most popular expression of popular culture in the north, covering a large part of the population in its elaboration and realization phases. Thus, through ethnographic research, a feminine item of expressive representativeness was focused, the "cunhã-poranga". The result evidences the mixture of the native parintina and party builder, making the vision of the Indian romanticized and spectacular simultaneously, resulting in the empowered woman, with space for new ideals of beauty and with the potential to deplete traditional images of the feminine. With this, it is concluded that the Festival of Parintins has the potential, through art, to teach the public ideals such as respect for otherness, the feminine and, with emphasis, to value the native knowledge of our natives: the owners of the land.
Keywords: Female; Parintins Festival; "Cunhã-poranga"; Teaching in Amazon.

INTRODUÇÃO

O espetáculo apresentado pelos bumbás Caprichoso e Garantido na cidade de Parintins, Amazonas, permitiu que o município ganhasse notoriedade no cenário cultural brasileiro e também reconhecimento no contexto internacional, tornando o "boi" um produto por meio do qual a comunidade teceu sua identidade regional.

A formação sociocultural parintinense, gerada pelo processo de miscigenação, tem como base o posicionamento geográfico de passagem de rio e caminho entre as capitais Manaus (AM) e Belém (PA). No meio amazônico, inúmeras comunidades indígenas, de europeus, descendentes de africanos, de judeus, de árabes e de japoneses

se entrelaçaram em uma tessitura que deu origem a uma cultura cabocla singular, caracterizada por folguedos originados do Velho Mundo, costumes orientais, batuques africanos, falas e costumes indígenas que sobreviveram ao tempo e às transformações sociais, sendo vivenciados na contemporaneidade.

Neste mosaico, encontra-se a brincadeira de boi, conhecida em todo o Brasil e celebrada em suas vertentes plurais. No norte do país, a brincadeira redefiniu-se e redimensionou-se, deixando de comportar-se e de apresentar-se como “Bumba meu boi”. A manifestação originada no Nordeste lhe serve de base, para consolidar-se como “Boi-Bumbá da Amazônia”, uma tradução original dessa modalidade de folguedo junino. Uma das grandes diferenças do bumba meu boi nordestino em relação à sua versão nortista é a presença acentuada do indígena, que integra seu contexto cênico desde a fase de brincadeira de terreiro até a que vislumbramos na atualidade.

A importância e a complexidade assumidas pela temática indígena podem ser vistas como a reafirmação de sua importância na formação social e cultural cabocla da região norte e também na construção de uma identidade amazônica. A preponderância da figura e dos assuntos indígenas no enredo das apresentações reconfigurou a antiga brincadeira de rua, ao descortinar um rico e inesgotável universo do índio no Auto do boi. Este rico e inesgotável universo faz parte da educação informal, aquela não vivenciada em espaços pensados para esta finalidade, como a escola, mas que existe popularmente e realiza-se cotidianamente por intermédio da oralidade, dos saberes comuns e dos próprios meios midiáticos.

O universo indígena e sua produção estética, abordados artisticamente nos principais momentos do espetáculo dos bumbás, exprime uma carga exótica e heroica. Muitos estudiosos (Sociologia, Antropologia, entre outras áreas das Ciências Sociais e Humanas) debruçaram-se sobre a temática. No entanto, poucas são as pesquisas interessadas na compreensão da festa com foco no processo educativo que dela redunda. Um universo de sentidos e significados emerge das três noites do Festival de Parintins, por meio das produções artísticas dos bois Garantido e Caprichoso.

A pesquisa mostra-se relevante, na medida em que pensa um dos possíveis temas que a festa desenvolve por meio dos seus itens, no caso, os femininos. A cunhã-poranga, cuja etimologia indígena quer dizer “mulher bonita”, exalta a figura da mulher mais bela da tribo. Segundo o Regulamento do Festival, ela expressa a força por meio

da sua beleza. Sua aparição geralmente é uma das mais esperadas e ser uma cunhã-poranga é o sonho de muitas meninas e mulheres, tanto parintinenses, quanto de outros estados que acompanham e se identificam com a festa. Assim, inevitavelmente, a figura desta mulher indígena teatralizada atrela-se a significados e expressões do feminino, tendo a festa, formal e/ou informalmente, um importante papel educativo, posto que voltado para as massas, enquanto manifestação da cultura popular brasileira e amazônica.

Desta forma, dentro da temática do boi-bumbá Caprichoso para o ano 2018, qual seja, “Sabedoria popular: uma revolução ancestral”, procurou-se trabalhar como o bumbá concebeu o feminino no desenvolvimento do item “cunhã-poranga” e o que ensinou por intermédio disto ao público que prestigiou a festa. Há um potencial inesgotável na discussão, tanto para a Educação, quanto para a Arte, já que ambas se entrelaçam na festa da “capital do folclore” amazonense.

Diante do exposto, o objetivo deste estudo é compreender a construção do feminino no festival parintinense, com recorte para o ano de 2018, de uma das agremiações, o Boi-Bumbá Caprichoso. Para tanto, faz-se, em um primeiro momento, a discussão metodológica empreendida, apresenta-se teoricamente a figura da cunhã-poranga e se discute o obtido enquanto resultado, finalizando-se com as considerações finais.

METODOLOGIA

Entendendo a diversidade e complexidade do campo da cultura amazônica, o estudo foi desenvolvido no território da “vivência” e da possibilidade de aquisição de informações através do contato direto com as pessoas que produzem e experimentam o fenômeno. Isto implicou buscar auxílio metodológico na Etnografia, cujo objetivo, segundo Geertz (1989), não se limita a selecionar informantes, levantar genealogias ou simplesmente transcrever textos, dentre outras técnicas que determinam este exercício, mas consiste numa hierarquia estratificada de aspectos significantes em torno dos quais os atos são produzidos, percebidos e interpretados, e sem os quais eles, de fato, não existiriam.

A experiência em campo foi desenvolvida de um local privilegiado. Um dos autores ocupa o cargo de presidente do Conselho de Artes em uma das agremiações e, o outro, acompanha o festival há mais de dez anos, enquanto espectador. Assim, o olhar

compreensivo foi desenvolvido por meio do diálogo entre espectador e criador da festa. Acredita-se que isso ajudou sobremaneira a sanar possíveis “pontos cegos”, equilibrando razão e emoção.

O estudo foi empreendido no ano de 2018, sendo o recorte das três noites do Festival, oscilando entre planejamento e apresentação na arena do bumbódromo (nome dado ao local onde ocorre a apresentação). Pelo fato de um dos autores ser presidente do Conselho de Artes, a cidade de Parintins foi alvo da investigação nesse período de tempo, com total acesso aos materiais de uma das agremiações, no caso, o boi-bumbá Caprichoso. Por questões de rivalidade, o boi-bumbá Garantido não foi alvo do presente estudo. Neste artigo, dadas as características desse tipo de produção e da amplitude possível a um artigo, foi escolhido um único item feminino para análise, por sua expressividade: a cunhã-poranga.

A CUNHÃ-PORANGA NO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS

Para falar da figura da cunhã-poranga como parte da composição do festejo parintinense, é necessário historiar a relação do índio com o Festival. Afinal, são várias as referências para a construção do olhar de determinada coisa, objeto ou indivíduo. Os artesãos e artistas que construíram a personagem “índio” dentro da festa do Boi-Bumbá se valeram de um diversificado referencial que perpassa os fundamentos da cultura brasileira, a educação – tanto a sistemática quanto aquela baseada na vivência – e a mídia e seu pujante universo de informações “verdadeiras” ou espetaculares. É neste contexto que é inserido o novo índio, construído no imaginário do artista parintinense, transformado no “índio folclórico”, lúdico, de plumas coloridas, no “índio espetacular”, de efeitos *high tech*, da estética do superlativo como o próprio espaço no qual o evento está inserido, tornando-o, ao mesmo tempo, um eficiente promotor de uma nova consciência política e identitária.

Dejard Vieira Filho (2003) pontua que os índios, com suas magias e encantos, promovem a grande mudança do Bumba-meu-boi, migrado do Nordeste para a Amazônia, no Boi-Bumbá de Parintins. E completa: os artistas não representam o índio e seu universo cultural como uma cópia, contudo, uma personagem dentro da festa que se mantém dinâmica no decorrer dos tempos. Suas informações e referências não se limitam à convivência passiva com os grupos indígenas que transitam na cidade de

Parintins, e sim influenciados pelas mais diversas formas de imagem, chegando a recriar um novo índio ou um índio estilizado dentro da festa dos bumbás:

> As informações sobre as culturas indígenas chegam aos artistas parintinenses das mais variadas maneiras; através de estudos antropológicos, revistas, imagem de televisão, formação escolar e, algumas vezes, por meio da convivência com os próprios índios (VIEIRA FILHO, 2003, p. 67).

Nakanome (2016) pontua que o universo indígena e a imagem do “índio” na festa são abordados antes mesmo da invenção do Brasil enquanto país, partindo do olhar estrangeiro até a autoafirmação da ancestralidade indígena. O nativo não é exclusividade temática da festa do Boi-Bumbá de Parintins, mas uma construção imagética presente no imaginário brasileiro e que é afirmada em todas as realizações que constituem nossa história da arte.

Para ele, antes mesmo da descoberta das Américas e do início da história oficial do Brasil, muitas ideias equivocadas sobre os índios eram alimentadas no Velho Mundo. O universo descortinado pelas grandes navegações abriu a mente para a existência de novas culturas para além da européia, resultando, assim, na criação de um índio heteronímico no imaginário, sobretudo, dos portugueses.

Após a descoberta do Novo Mundo, campanhas foram feitas em toda a Europa, especialmente através de revistas que continham expressivas gravuras ilustrando a realidade encontrada do outro lado do oceano. Estas gravuras alimentaram, no imaginário do colonizador, uma visão assombrosa das novas civilizações. No caso dos índios que ocupavam o território brasileiro, as campanhas conduziram à sua “demonização”, reforçada pelas divulgações feitas pela Igreja Católica que os apresentavam como personagens maléficos (cf figura 1) Nas palavras de Belluzzo (1994, p. 24):

> De autoria ignorada, datada provavelmente da primeira metade do século XVI, a obra intitulada “O inferno” expõe, de maneira escancarada, os conflitos latentes no Quinhentos. Sendo desconhecida a procedência do quadro, também não é possível afirmar conclusivamente sobre seu formato e tamanho. A considerar pelo corte da representação dos limites da superfície e pela ausência de contenção da cena no interior da janela que a emoldura, poderíamos achar que a superfície pintada foi originalmente mais extensa [...] Os episódios distribuídos nos limites do quadro, indicam que se trata da condenação dos prazeres do corpo e da sexualidade, ainda que o tratamento plástico do nu possa contradizer o tema apresentado.
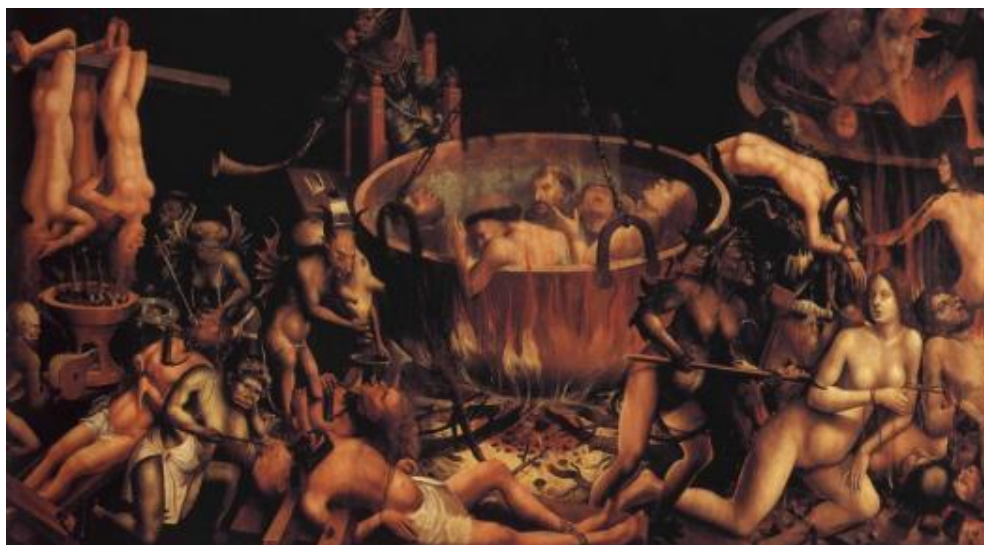
Figura 1: O Inferno. Óleo sobre madeira. Primeira metade do século XVI.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

A mescla do demônio com o índio – ambas figuras do medo – indica que o tema do desconhecido também se misturou com a condenação dos costumes indígenas, de acordo com as pregações dos missionários portugueses. Nos limites e propósitos deste estudo, podemos concluir que “O inferno”, ao mostrar o demônio com atributos do indígena americano, provoca inversão de sentido, fazendo que o índio possa ter atributos do demônio (BELLUZZO, 1994).

Ainda para o autor, outra questão presente na configuração da imagem do indígena no Velho Mundo se valia da construção da imagem pensada a partir das narrativas, sem o conhecimento e a vivência real. Gravuras divulgadas mundo a fora, ilustrando narrativas de viajantes que passaram pela colônia, como o alemão Hans Staden, ocuparam-se da tarefa de difundir a imagem do índio como ser canibal. A propósito, estas gravuras se dividiam em dois grupos: as de ilustração e as de interpretação. A primeira considera a vivência e presença do autor dos escritos ou, até mesmo em alguns momentos, a presença do ilustrador, e a seguinte que se vale da construção partindo de outra gravura, não sendo raros os casos de deturpação do caráter da realidade e manipulação das cenas influenciada pela fantasia do imaginário.

O processo de sucessivas retomadas recomenda que se estabeleça uma distinção entre as *gravuras de ilustração* – feitas a partir da transcrição de texto e imagem, como é o caso daqueles do livro de Staden – e as *gravuras de interpretação*,

que tomam por base outros desenhos, manipulados, recriando um repertório transformado. Estas gravuras já eram praticadas no livro de Léry, apoiado em motivos visuais da obra de Thevet, caracterizam o trabalho gráfico de De Bry, que se vale, como já apontamos, de ilustração de Staden e Léry e de imagens de outras expedições a outros lugares da América (BELLUZZO, 1994).

Ainda para Belluzzo (1994), a imagem dos canibais, retirada pelos viajantes ao longo dos séculos XVI e XVII, foi um símbolo privilegiado, capaz de promover contraposição entre americanos e europeus, selvagens e civilizados. Foi o argumento por excelência do conflito entre conquistadores e conquistados. Essa imagem também operava uma inversão de significados com que era recebida, ou seja, os corpos atléticos e saudáveis dos selvagens e os corpos dilacerados dos europeus. Nesta metáfora, acontecimentos históricos da conquista mesclavam-se à visão fantasiosa. A imagem dos canibais marcou profundamente a visão do americano e a do Brasil no consciente e no inconsciente europeu.

As famosas imagens de Debret, difundidas em todo o território brasileiro e recebidas com toda a veracidade até mesmo em livros didáticos, apontam uma construção já romantizada da ideia de índio. Bandeira e Lago (2009) chamam a atenção para o fato de o artista comumente forjar um estado de exotismo exacerbado para aumentar o interesse do público pelo exótico, uma atitude bem próxima daquela registrada no contexto da festa do Boi-Bumbá de Parintins, em que o exagero e a fantasia regulam a representação dos índios e de seus aspectos culturais.

A preocupação de Debret está presente quando sugere, também, num delírio etimológico, que encontrou nos índios as virtudes da Grécia e do Egito Antigo, como se houvesse percorrido “imensas florestas que guardam uma infinidade de índios, nunca vistos por qualquer europeu [...]”. Os índios de Debret são, portanto, ora guerreiros gregos, ora criaturas simiescas com “um ar estúpido que aumenta a feiura” (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 50).

O “índio neoclássico”, criado por Debret, mistura a realidade, na qual se objetivava a documentar, com as releituras e ressignificações características do espírito inventor. Seus índios aparecem semelhantes a uma criatura de teatro, à maneira dos botocudos, que se apresentaram a Dom João VI no palco do teatro São João, em 1816.

Debret relata como seus chefes, cobertos apenas com uma pele de tamanduá, foram vestidos com calça e coletes azuis de nanquim e algodão da China, comum no Brasil colonial. São essas fabulosas descrições de aculturamento que o pintor de história, imbuídos de ideal neoclássico em relação aos “selvagens”, falha em registrar; como imagens reais do palco. Preferindo reinventá-las no cenário fantasioso de matas virgens. Debret confessa, neste caso, ter inventado um filho do cacique para vesti-lo igual ao pai, em manto igual, podendo, assim, dar ideia do aspecto frontal (BANDEIRA; LAGO, 2009).

No século XIX, no encalço das realizações de Debret e de outros artistas que constituíram a histórica Missão Artística Francesa, que foi responsável por modificar o modo de se perceber e produzir a arte no Brasil, as pinturas e esculturas passaram a revisitar o indígena como um herói nacional, seguindo a poética romântica fortemente presente na literatura. Surgia a necessidade de construção do imaginário nacional que justificasse o lento processo de formação e consolidação do Estado e da nação, buscando nos temas regionais uma identidade para o país e a afirmação cultural, após o advento da independência, fixado em “Terra Brasilis” a força do Romantismo (NAKANOME, 2016).

O mito do “nobre selvagem” se revela na pintura “Primeira missa no Brasil”, na qual Meireles, acompanhando o movimento da literatura romântica, afirma a visão cristã que defendia a passividade e “gentileza” dos nativos, além da sinceridade do sentimento e da nobreza de caráter. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro (2001), ao discorrer sobre o Romantismo na pintura brasileira, faz a seguinte observação:

> O indianismo, segmento do romantismo literário, já esboçado n’O Uruguai (1869), de Basílio da Gama, e no Caramuru (1781), de Santa Rita Durão, autores árcades, eclode no século 19 com viço criativo da poesia romântica de Domingos Gonçalves de Magalhães, com a Confederação dos Tamoios (1856), e, especialmente, de Gonçalves Dias, com o canto de morte na poesia épica de “I-Juca-Pirama”. Enquanto a figura do negro do trabalhador na base do sistema econômico escravista permaneceu sem um arquétipo heróico que tipificasse, junto com o índio e o branco, o quadro de miscigenação étnica e cultural do povo brasileiro, o índio tornou-se recorrente no Romantismo (RIBEIRO, 2001, p. 221).

É neste cenário que muitas obras e artistas se apresentam argamassando a ideia romântica inserida no imaginário brasileiro para com a representação do índio nas artes

e na vida. Trata-se de uma concepção fantasiosa marcada pela evasão da realidade, afirmando a carga exótica e estranha à realidade brasileira.

Voltando o olhar para a produção artística da festa dos bumbás de Parintins, com foco nas referências introduzidas por diversos meios, os artistas dos grupos enaltecem tanto o índio quanto o caboclo como heróis míticos regionais da Amazônia, configurando-os como seres inocentes, tal como defendia o ideal romântico, e, ao mesmo tempo, como valentes que sobrevivem às maiores intempéries geográficas e sociais, superando, no dia a dia, seus desafios em "perfeita harmonia" com a natureza que os cerca. As toadas "Lamento de raça" e "A Vida Depende da Vida" são exemplares:

Lamento de raça

(Emerson Maia – Garantido, 1996)

O índio chorou, o branco chorou/Todo mundo está chorando/A Amazônia está queimando/Ai, ai, que dor!/Ai, ai, que horror!/O meu pé de sapopema, minha infância virou lenha/Ai, ai, que dor!/Ai, ai, que horror!Lá se vai a saracura correndo dessa quentura/E não vai mais voltar!/Lá se vai onça pintada fugindo dessa queimada/E não vai mais voltar!/Lá se vai a macacada junto com a passarada/Para nunca mais voltar/Para nunca mais, nunca mais voltar/Virou deserto o meu torrão.../Meu rio secou, pra onde vou?/Eu vou convidar a minha tribo/Pra brincar no Garantido/Para o mundo declarar/Nada de queimada ou derrubada/A vida agora é respeitada todo mundo vai cantar/Vamos brincar de boi, tá Garantido: matar a mata, não é permitido!

A Vida Depende da Vida

(Tony Medeiros; Magno Aguiar – Garantido, 1999)

Não deixe o meu rio secar, agonizar e morrer.../O que será deste mundo, se o rio e a mata desaparecer?/Não, eu não vou devastar, meu filho precisa crescer!/A vida depende da vida pra sobreviver (bis)/Cadê pau pra canoa? Não tem!/Nem madeira pro meu tapiri!/A paca, o tatu e a cotia fugiram daqui!/Tem fumaça no ar, tá queimando meu chão.../É preciso parar com tanta destruição!/O homem perdeu o juízo, mas não a razão!/Cadê peixe na mesa? Não tem!/Nem farinha pro meu curumim!/A vida defendo com a vida e não saio daqui! (bis).

A construção do signo “índio” no Festival Folclórico se vale de inúmeras fontes, nas quais a toada se destaca como um dos instrumentos mais potentes na difusão de pensamentos e ideologias, reafirmando conceitos que, ao materializarem-se, passam a dominar o imaginário popular, reproduzido em festas regionais do norte amazônico, onde os artistas dos bumbás apresentam seus trabalhos, sejam ele alegóricos ou de figurino. Como pontua Nogueira (2014):

> Os artistas colhem narrativas da vivência cotidiana dos citadinos, dos caboclos e indígenas, principalmente, em fontes primárias e secundárias, entre elas, contadores de histórias, livros e documentos religiosos e, assim, realizam a interpretação artística da produção intelectual dos povos amazônicos. É essa mistura de visões de mundo e experiências da vida nos rios e nas florestas que se manifesta na festa dos bois-bumbás de Parintins e nas demais festas que estão sob a sua influência, entre elas, a Ciranda de Manacapuru, os Cordões de Peixes de Barcelos, a Dança das Onças de Tabatinga, no Amazonas; e o Festribal de Juruti e os Botos-Vermelho e Tucuxi, de Alter do Chão, no Pará. (NOGUEIRA, 2014, p. 171)

É nesta costura entre retalhos de referências, que se alinhavam as informações sobre o indígena, tecendo, no imaginário da nação, uma visão em torno do signo “índio”, pluralizada e abarrotada de leituras, lugar próprio da arte e equívocos constituídos a partir de um olhar sempre eurocêntrico, base da formação cultural e educacional no Brasil.

Elemento indígena por excelência, a Cunhã-Poranga é uma personagem feminina que representa a mulher indígena e se coloca como uma exaltação à beleza nativa. No espetáculo, essa personagem aparece em contextos exclusivamente indígenas, podendo ser estes momentos de representações de lendas ou de rituais. Suas fantasias devem possuir elementos representativos capazes de expressar, em sua visualidade, uma narrativa ao observador.

É uma figura incorporada à brincadeira recentemente (no início da década de 1990), visto que, originalmente, era proibida e participação de mulheres na brincadeira. Aos poucos, a cunhã-poranga ganhou espaço no espetáculo e se firmou como uma das mais aguardadas durante as apresentações na arena (NAKANOME, 2016).

No regulamento atual do Festival Folclórico de Parintins, o referido item individual é compreendido da seguinte maneira:

> DEFINIÇÃO: Moça bonita, guerreira e guardiã, expressa a força através da beleza.
> MÉRITOS: Beleza, simpatia, desenvoltura e incorporação às suas representações.
> ELEMENTOS COMPARATIVOS: Beleza, movimento, simpatia e indumentária (REGULAMENTO, 2015, sp).

A toada, que como já exposto funciona como fio-condutor do espetáculo, ajuda a contextualizar o significado da cunhã-poranga na festa. Este ano, foram utilizadas duas nas apresentações:

Toada: Cunhã tribal

(Carlos Kaita; Alexandre Azevedo; Geovane Bastos – Caprichoso, 2017)

As tribos te chamam, guerreira cunhã/Pra grande festa, na aldeia tribal/O teu corpo é brilho do sol e da lua: cunhã-poranga!/Ela dança, ela chega preparada pra guerra: arco e flecha!/Adornada de penas, linda morena: nativa da terra!/Dos munduruku, dos parintintin, da nossa floresta, do povo feliz.../Traz a força das feras, dos vales e serras, guerreira cunhã!/Traz a beleza que o próprio Tupã te deu nessa terra!/Ao som dos tambores e maracás, abençoada pelos ancestrais.../Cunhã-poranga chegou pra dançar!/Dança, cunhã-poranga na aldeia! Dança, cunhã-poranga guerreira!/Dança na taba, o clã te exalta!/Dança cunhã-poranga tribalesca pro sol!

Toadas: Cunhã - A Criatura de Tupã

(Ronaldo Barbosa)

Bem viram os olhos da tribo, que lhes concederam: cunhã-poranga!/Cheirosa flor do mato, que Tupã benzeu, te criou com sutileza/Aprimorou teus traços de índia guerreira/Reuniu em ti toda a imortal beleza.../Salva dos guerreiros Tupi, Hei! Hei! Hei!/À linda rosa que nasceu com pétalas azuis/Menina moça, cunhã-poranga/O arco, para ser guerreira: índia guerreira!/A flecha, pra dançar aos ventos/As penas, pra adornar o corpo nu/Da semente da samaumeira, toda a leveza, nativa beleza: selvagem cunhã!/Vem dançar, Á á á á.../

Figura proeminente no Festival, Simão Assayag, um dos membros que compuseram a história do Conselho de Artes, conta, em relato de campo, que:

> Eu não lembro exatamente o ano, mas foi assim: o boi tinha a Miss do Boi. O Caprichoso tinha a dele e o Garantido tinha uma miss mesmo, que era a Miss Amazonas, a Emília. Aliás, eu fui até o responsável ou irresponsável de trazê-la pela primeira vez, que eu andava em um avião particular e eu a trouxe de carona. Então, desceu junto comigo. Aqui, já se sabia que estava vindo a Miss Amazonas para ser a Miss do Garantido e eu lá sem saber que eu trouxe a azeitona para a empada do contrário. Eu lembro bem dos olhos de reprovação e eu inocente no negócio. Mas, até então, tinha essa miss e alguém teve a ideia brilhante de transformar a Miss em Cunhã Poranga, que acabou sendo 'cunhã' – mulher e 'poranga' – bonita. Então, deu uma conotação indígena mais adequada do que uma miss de passarela, com seu cetro, sua coroa e seu manto.

Esse depoimento encontra complemento na seguinte fala de Geraldo Medeiros, cuja experiência junto à festa também foi conhecida por intermédio da vivência em campo:

> Em 1992, estávamos em uma reunião, Simão Assayag, Ray Viana, David Assayag, João Andrade e eu, no último ano que foi realizado o Miss Caprichoso, que foi a Luciana Medeiros. Ali, surgiu um cargo da moça mais bonita, cunhã-poranga. E, ali mesmo, naquela reunião, surgiu o nome de Daniela Assayag para ser a primeira cunhã-poranga.

Desta forma, a cunhã-poranga, em meio à construção histórica do Festival Folclórico de Parintins, consolidou-se e continua a consolidar-se, como figura central do espetáculo, alçando ares de maciça expressividade nesta manifestação de cultura popular.

ETNOGRAFANDO O FEMININO: AS TRÊS NOITES DA CUNHÃ-PORANGA DO BOI-BUMBÁ CAPRICHOSO EM 2018

Em 2018, o Boi-Bumbá Caprichoso trouxe, para a arena do bumbódromo, o tema "Sabedoria Popular: uma revolução ancestral". Para Biriba (2018), a proposta trazia à tona as marcas culturais que ficaram invisíveis da herança étnica afroindígena, bem como de outras culturas deixadas em segundo plano, mas que muito ajudaram a criar o atual perfil parintinense e amazônico.

Também para ele, o espetáculo apresentado mostra um pouco da história excluída dos livros didáticos, fortalecendo a arte como processo educativo. Para o robustecimento da proposta, a figura mítica de Jurupari foi um dos elementos centrais, tornando-se o fio condutor das noites do Festival, sob a ótica do Boi Caprichoso e da sabedoria popular em perspectivas decoloniais. O tom decolonial é importante, no intuito de mostrar outra visão para além da colonizadora, dando voz e vez aos colonizados. Nas palavras de Silva e Mascarenhas (2018, p. 205-206):

ISSN 1983-3415 (impressa) - ISSN 2318-8774 (digital)-eISSN 2558 1441 – (On line)

> Todo esse panorama evidencia a necessidade de arcabouços teóricos mais próximos da realidade amazônica, *sob olhar nativo, não sob olhares externos*. Para isso, visões mais críticas e problematizadoras precisam ser desenvolvidas, especialmente sobre a *posição* do índio contado na educação, primeiro dono da terra e expressivo tipo humano amazônico. Processos como visitar a literatura de autores autoidentitariamente índios, estudos pautados na produção ameríndia e a própria produção teórica no campo da decolonialidade podem ser pontos propulsores para uma ressignificação – ainda que não finalizada e talvez ainda bastante incipiente – de uma educação para o contexto amazônico mais verdadeira e menos simbólica, física e/ou psicologicamente violenta (grifos no original).

Nesta perspectiva, conta Nakanome (2018, p. 31) que "bradando por arte, consciência e revolução, o boi Caprichoso objetivou entender os sonhos e o pulsar dos tambores dos ancestrais caídos", os quais "retumbaram a existência, permanência e resistência dos povos indígenas".

Por este viés, há de se perceber a importância da cunhã-poranga para efetivação da proposta. Dos itens individuais femininos (sinhazinha da fazenda, rainha do folclore e porta-estandarte), ela é a única com a marca indígena por natureza.

Etnograficamente, pudemos perceber a seguinte rota da representação do feminino pela agremiação:

Na primeira noite, o boi Caprichoso delimitou um primeiro subtema: ancestralidade – o ethos do saber popular. Tal ancestralidade foi posta dentro da possibilidade mátria. Isto implicou uma "Mãe Natureza" que reunia todas as mães do mundo: Hera, Gaia, Kala, Hamaterasu, Ráume, Oxum, Yepá - um grande congá de todas as deusas, matriarcas de vários locais do mundo. Figuras de mulheres de vários pontos de nosso planeta fizeram-se presentes no feminino de várias épocas e espaços, pensando-o como protagônico, fértil, gerador de vida, devolvendo às mulheres locais muitas vezes negligenciados ou negados pela História.

Simbolicamente, a "mãe ancestral" é coroada por todas essas deidades femininas. No ápice deste momento, denominado de "exaltação folclórica", surge a cunhã-poranga. Como Jurupari estava conduzindo as três noites do espetáculo - outra leitura decolonial, na medida em que o deus foi negado enquanto legislador pela história oficial, sendo substituído pela figura de Cristo -, a cunhã-poranga surge como Naruna, rainha das icamiabas e ligada à Ceucy, a mãe de Jurupari. Ceucy (alegoria) é quem traz Naruna (cunhã-poranga).

Assim, o feminino em Naruna simboliza a liderança de uma tribo composta por mulheres, em um sistema de matriarcado. Desenvolve-se a visão da mulher indígena

forte, chefa, visível, desnaturalizando papéis tradicionalmente ligados ao masculino (cf figura 2).

Neste diapasão, a cunhã vem com uma fantasia branca, simbolizando o lendário muiraquitã branco, miticamente ligado a uma exclusividade desta rainha das amazonas (vinculado ao nosso rio e ao nome do estado). A dança desenvolve-se em um momento tribal, em que a cunhã-Naruna encena uma luta que simboliza a resistência do feminino, por meio de uma batalha entre o matriarcado e patriarcado do Alto Rio Negro. Mesmo perdendo, a cunhã e sua tribo não se rendem: os cabelos são cortados em golpes de sílex, e ela e as demais Amazonas partem pro rio Nhamundá (local onde teriam sido avistadas as lendárias amazonas pelo narrador oficial da historiografia), mantendo a luta contra o patriarcado de Jurupari e as tribos do Waupés.

Interessante o elo estabelecido entre Naruna e Ceucy, já que, segundo algumas versões da mitologia, a primeira seria descendente da segunda, mãe de Jurupary, tendo uma ligação consanguínea e sagrada (NAKANOME, 2018). Tanto Naruna quanto Ceucy adquirem, então, representatividade feminina dentro do universo mítico amazônico.

Figura 2: Cunhã-poranga do Boi Caprichoso, primeira noite. 2018.

Fonte: Internet.

Na segunda noite, o subtema desenvolvido migra da ancestralidade para o "mosaico de saberes". Tal mosaico foi pensado como encontro: embate, renascimento, conquista. Encontro pela dor, pelo amor, de amizade e de ancestralidade. A cunhã surge no contexto da etnia sateré-maué, a qual convocava todas as demais, para, por meio da história oral, ouvir sua cosmovisão. A oralidade é marca dos indígenas desta etnia. A cunhã-poranga representa "Cereçá-Poranga", surgindo em uma lagarta-de-fogo (ligada à etimologia de "Sateré-Maué" – "lagarta-de-fogo-papagaio-falante") e transmutando-se em "papagaio-falante" durante sua evolução na arena. Isto implicou o feminino que fala da cultura desta etnia, portadora da razão, da cosmovisão indígena.

Trazendo mais informações acerca do saber indígena, ao lado da cunhã-poranga, desenvolve-se outro ponto de apoio à narrativa. O demiurgo da tribo traz, em suas mãos, o porantin sagrado, na base do corpo, um formigueiro e um pé de guaraná, sendo ladeado por duas tucandeiras que trarão tuxauas - já que o rito da tucandeira é masculino. Tuxauas são líderes tribais e o surgimento deles decorre da implicação direta no processo de construção do saber indígena.

Todos estes elementos simbólicos estão intrinsecamente ligados à cultura sateré-maué. As formigas, ligadas ao famoso e popular "ritual da tucandeira", rito de passagem masculino que marca a transição da infância para a vida adulta, o sagrado porantim, o quual consiste em uma peça de madeira, espécie de documento sagrado, contendo símbolos geométricos que narram tanto a história étnica do povo quanto serve para legislar condutas, e a planta do guaraná, remetendo espécie botânica cultivada por esses índios e sobre a qual se desenvolveu a famosa narrativa que explica sobre a origem do fruto tão similar ao olho humano, a qual o saber não-indígena nomeou de "lenda".

A fantasia utilizada, além de representar o "papagaio-falante", por meio do verde e de uma metamorfose na arena, trouxe cor em tons de fogo, remetendo à lagarta e à consciência viva que queima e arde. Também se pode visualizar grafismos da tribo e as cores do trançado sateré, bem como outros elementos representativos da cultura indígena desta etnia (cf figura 3). Neste viés, o feminino é aquele que carrega os saberes, a sabedoria, a cultura e o conhecimento, emprestando seu corpo, em plenitude, ato e potência, para o desenvolvimento dos saberes humanos, incluindo aqueles negados, negligenciados e/ou invisibilizados, caso dos indígenas.

Figura 3: Aparição da cunhã-poranga Marciele Albuquerque nas costas da lagarta-de-fogo, segunda noite. 2018.

Fonte: internet.

Por fim, na terceira noite, o subtema desenvolvido foi "Arte: a revolução de um povo". A ideia foi mostrar a arte que revoluciona graças ao povo. Reverenciou-se a população parintinense - transformadora do boi-bumbá em bandeira política, artística e revolucionária. A cunhã insere-se no módulo alegórico da "fera de fogo", também chamada de "boitatá". Ao fundo, tem-se uma Manaus suja, depredada, com ratos, repleta da fumaça oriunda das fábricas que compõem o Distrito Industrial. Aparece um Teatro Amazonas cheio de fuligem, latas de lixo jogadas, carcaças de peixe, casas de palafitas nas margens dos igarapés.

É no meio deste "caos" que surge o boitatá, um dos símbolos da cultura popular brasileira: tocha revolucionária, iluminismo amazônico, que traz a cunhã-poranga representando a consciência indígena, um novo pensamento: de preservação, de viver sem destruir, de retirar da natureza somente o necessário, de conviver em

harmonia com ela, vendo-a em sua sacralidade. Em suma, a consciência que falta na contemporaneidade.

A cunhã vem com as cores da fantasia em tons de fogo, consciência acesa, viva, complementando o simbolismo do boitatá (cf figura 4). Neste sentido, a arte também assume as dores, o sofrimento de um povo, inquieta com contextos sociais produtores de exclusão e desrespeito com a alteridade e com o meio ambiente. A ancestralidade indígena é parte de uma consciência milenar e revolucionária, que queima e inquieta os diversos povos que ainda não a adquiriram. Tem-se o feminino subjetivado e objetivado, simultaneamente, posto que a cunhã assume ambos os elementos, já que a consciência pode ser vista como síntese da vivência entre estes dois pólos.

Figura 4: Cunhã-poranga Marciele Albuquerque, terceira noite do Festival. 2018.
Fonte: internet.

Interessante que o discurso de protagonismo e decolonialidade do Boi Caprichoso desenvolveu-se não só no campo teórico, mas também no prático: Marciele Albuquerque é uma legítima índia Munduruku, ocupando um local de fato e de direito no bumbá.

Assim, pôde-se perceber a importância do Festival na promoção de uma educação mais libertária, equânime e em tons decoloniais. A arte apropria-se de seu

papel crítico e de incomodar lugares comuns, papel que muito lhe convém. No recorte aqui proposto, vislumbrou-se um feminino protagônico, ativo, social, histórico. Ressignifica-se o papel real e simbólico da mulher indígena, que se torna consciência, liderança, cultura, arte e revolução de saberes. Entre o índio herdado do Romantismo e o contemporâneo, diversas formas são adotadas com o fito de educar para a diversidade e para o respeito os espectadores e criadores do maior Festival Folclórico do Amazonas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ancestralidade celebrada no Festival Folclórico de Parintins, especialmente a indígena, destaca-se em inúmeras peculiaridades da festa. São dançadas e cantadas as toadas que revisitam narrativas e entes do sobrenatural, elementos que constituem a cultura indígena e cabocla. Das toadas e pesquisas, surgem alegorias e itens, entre eles, o aqui trabalhado: a cunhã-poranga e suas representações do feminino.

O Boi-Bumbá de Parintins tem função educativa na arte e, sobretudo, na restauração da cultura indígena, especialmente ao fazer uma autorrevisão da identidade por meio do espetáculo, recriando e materializando, dando sentido, até mesmo sinestésico, aos brincantes que, no subconsciente, vivem uma catarse renovada a cada ano, como herança adormecida e existente em um bairrismo e no orgulho caboclo.

O imaginário indígena, exaltado nas toadas e nas apresentações das associações culturais, fez a festa ultrapassar as fronteiras da região, e, ainda que de maneira espetacularizada em sua engrenagem comercial, impulsionou, devido ao modo como é apresentada ao público, com um contorno de viés narrativo, a percepção de toda comunidade, gerando identificação como parte integrante do que é apresentado e representado pelos bumbás Caprichoso e Garantido.

Deduz-se a percepção da representatividade do item cunhã-poranga e sua expressividade artística como meio para educar. A pesquisa também evidenciou a mescla do parintinense indígena e construtor da festa, tornando a visão do índio romantizada e espetacularizada simultaneamente, redundando na mulher empoderada, com espaço para novos ideais de beleza e com potencial de descontruir imagens tradicionais do feminino. Com isto, conclui-se que o Festival de Parintins tem o potencial de, por meio da arte, ensinar seu público-alvo ideais como o respeito à

alteridade, ao feminino e, com destaque, valorizar os saberes nativos de nossos indígenas: os donos da terra.

Pensa-se ter obtido êxito em evidenciar a concepção do feminino por intermédio da cunhã-poranga. Entretanto, crê-se ser necessário que mais pesquisas sejam empreendidas, analisando a festa sob outros vieses, de modo a tentar apreender, dentro do possível, a complexidade do imaginário aqui descrito, em outros anos, com outros referenciais teóricos e sob outros olhares. A festa estimulou o surgimento de um novo olhar sobre o índio da Amazônia e sua cultura, partindo para uma reconstrução de novos valores da identidade regional. Assim, compreende-se que um leque de opções de pesquisa abre-se a partir do trabalho com a temática.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Correa do. **Debret e o Brasil.** 3 ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Imaginário do Novo Mundo**. São Paulo: Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994 (Coleção Brasil dos Viajantes).

BIRIBA, Ricardo Barreto. Boi-Bumbá Caprichoso, a revolução pelo saber ancestral. **Revista do Boi-Bumbá Caprichoso,** Parintins, 2018. 54 p. (Revista do Festival).

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

NAKANOME, Ericky da Silva. **A representação do indígena no boi-bumbá de Parintins.** 139p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

______. Sabedoria popular, uma revolução ancestral. **Revista do Boi-Bumbá Caprichoso,** Parintins, 2018. 54 p. (Revista do Festival).

NOGUEIRA, Wilson. **Boi-Bumbá – Imaginário e espetáculo na Amazônia.** Manaus: Editora Valer, 2014.

REGULAMENTO do festival folclórico de Parintins Concurso de Bumbás 2015-2016. Manaus, 12 mar. 2015. Disponível em: <https://issuu.com/boicaprichoso/docs/regulamento_do_festival_folcl__rico>. Acesso em: 13 jun. 2018.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O Romantismo na Pintura Brasileira no Século 19. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 29, p.199 – 229, 2001.

SILVA, Adan Renê Pereira da; MASCARENHAS, Suely Aparecida do Nascimento. Implicações do pensamento decolonial para a educação amazônica. **Revista Multidebates,** Tocantins, v. 2, n. 2, p. 202-218, 2018. Disponível em: http://itopedu.com.br/revista/index.php/revista/article/view/101/116. Acesso em 19 out. 2018.

VIEIRA FILHO, Raimundo Dejard. **Bumbás de Parintins: Tradição e mudanças culturais**. 116p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2003.

Recebido 21/10/2018.
Aceito: 15/11/2018

ISSN 1983-3415 (impressa) - ISSN 2318-8774 (digital)-eISSN 2558 1441 – (On line)

Sobre os autores e contato:

Ericky da Silva Nakanome, Mestre em Artes Visuais, Professor do Curso de Licenciatura em Artes Visuais e presidente do Conselho de Artes da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso, Universidade Federal do Amazonas. Endereço: Rua Francisco Belém, 184, Bairro Santa Clara, Parintins, Amazonas, Brasil. E-mail: nakanome_85@hotmail.com. Contato: (92) 99145-5940

Adan Renê Pereira da Silva, Doutorando em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Amazonas. Endereço: Rua Mário Antônio, 24, Colônia Terra Nova, Manaus, Amazonas, Brasil. E-mail: adansilva.1@hotmail.com. Contato (92) 3653-4448.